MÉZIGUES À NIBERGUE.
LA POESIA DI GIORGIO CAPRONI COME MACCHINA DI COMPOSSIBILITÀ

Riccardo Donati

Abstract · *Giorgio Caproni's poetry as a compossibility machine* · If Giorgio Caproni's ontology were just a negative one, in his works the subject would be zeroed out, reduced to nothing. But an outcome of crude annihilation of the self in the author of *Asparizioni* never occurs. Even in his darkest pages, the poetic self occupies the scene, and actively settles there, creating a framework of space-time compossibilities. This essay moves from the critical hypothesis that what Caproni raises is not a song of absence, but, rather, a song of co-presence; a song raised to suspend, on the page and thanks to the page, the horizon of death and negativity to which every existence is condemned. Some philosophical coordinates – from Augustine to Kierkegaard – and authorial statements are called upon to support the hypothesis that Caproni's poetry is a radical, full, affirmative act of imaginative will.

Keywords · Giorgio Caproni, Twentieth Century Italian Poetry, Existentialism.

Riassunto · Se quella di Giorgio Caproni fosse solo un'ontologia negativa, il soggetto ne risulterebbe azzerato, ridotto a nulla. Ma un esito di crudo annientamento del sé nell'autore di *Asparizioni* non si dà mai. Anche nelle pagine più cupe e tentate dal silenzio, l'io lirico occupa la scena, e attivamente vi si installa, campendo un quadro di compossibilità spazio-temporali. Il presente saggio muove dall'ipotesi critica che quello levato da Caproni sia un canto non già dell'assenza, quanto, piuttosto, della compresenza; un canto levato a sospendere, sulla pagina e grazie alla pagina, l'orizzonte di morte e negatività cui è condannato ogni vissuto fenomenico. Alcune coordinate filosofiche – da Agostino a Kierkegaard – e dichiarazioni d'autore sono chiamate ad avvalorare l'ipotesi che la poesia di Caproni si configuri come un radicale, pieno, affermativo atto di volontà immaginativa.

Parole chiave · Giorgio Caproni, poesia italiana del Novecento, esistenzialismo.

Dis-sentimento del tempo

Il presente saggio propone una lettura dell'opera di una delle maggiori voci del Novecento italiano, Giorgio Caproni, basata sull'ipotesi critica che quello da lui levato sia un canto non già dell'assenza, quanto, piuttosto, della compresenza: e che in tale compresenza a tratti si rovesci l'orizzonte di morte e negatività che, denunciato e pianto (con ciglio asciutto) di testo in testo, di silloge in silloge,[1] mai però viene asserito, cioè accettato, bensì sempre esecrato e respinto tramite quel radicale atto di volontà immaginativa – atto di slancio pieno, affermativo, frutto in pari misura di un'operazione mentale e di un coinvolgimento psico-emotivo – che è la poesia.

Il punto di avvio della mia riflessione è fissato in quel passo delle *Confessiones* di Agostino che recita: «Et videat longum tempus nisi ex multis praetereuntibus motibus,

riccardo.donati@unina.it, Università di Napoli Federico II, Italia.

[1] Sulla dimensione luttuosa della poesia caproniana cfr. almeno Anna Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014.

https://doi.org/10.19272/202530301005 · «La modernità letteraria», 18, 2025
https://lamodernitaletteraria.libraweb.net · © Fabrizio Serra editore
Submitted: 7.1.2025 · Reviewed: 24.1.2025 · Accepted: 26.1.2025

qui simul extendi non possunt, longum non fieri; non autem praeterire quicquam in aeterno, sed totum esse praesens; nullum vero tempus totum esse praesens».[1] Meditando sul primo versetto della *Genesi*, il filosofo di Tagaste certifica aristotelicamente come il vanire dell'ora sia conseguenza della natura eraclitea dello spaziotempo. Accostando alle *Confessiones* un altro libro assai letto e meditato da Caproni, il *Concetto dell'angoscia* di Søren Kierkegaard, notiamo che nel pensatore danese il problema si pone nei simili termini di una contrapposizione tra lo «svanire infinito» del tempo, «la successione che passa», e l'eternità intesa come «un andare avanti che pure non si muove dal posto», «il presente infintamente pieno di contenuto».[2] Ecco, mi pare che nella poesia di matrice esistenzialistica, mai fino in fondo nichilistica, del Nostro, sia dato rinvenire qualcosa come un dis-sentimento del tempo, vale a dire un'intima rivolta contro l'ineluttabilità della perdita. La sua si configura come una scrittura reagente, che si sottrae alla furia mobile del reale per indugiare in uno spazio d'eccezione, l'inalterabile zona di complanarità ontologico-esistenziale generata dalla lirica.

La non sudditanza del gesto artistico rispetto alla mera istanza mimetica è già proclamata, in toni piani ma fermi, in alcune riflessioni che il poeta poco più che trentenne affida alle colonne della «Fiera Letteraria» di Giovanni Battista Angioletti. Il canto è «per eccellenza», dichiara, «il linguaggio puro – l'invenzione libera di quell'*altra realtà* ch'è il linguaggio stesso».[3] E qualche mese dopo, stessa sede: «la forma più alta e libera del linguaggio (la poesia) è una realtà distinta dalla natura – una vera e propria *altra* realtà che pur essendo indotta da quella originale (o meglio originaria) è destinata a rimanere parallela ad essa».[4] Nello 'stile tardo' di Caproni questa distinzione andrà confermandosi e anzi accentuandosi.[5] Il privilegio musaico consiste dunque nel creare mondi sottratti alla legge inesorabile del divenire, oggetti estetici sospesi in una temporalità affrancata.[6] Tramite uno sforzo per certi versi titanico – in continuità con l'opera di frizione prometeica tra io e Mondo che è la grande ambizione, e lo straordinario conseguimento, della nostra tradizione moderna, abissalmente pessimistica eppure sempre reattiva – il canto delinea un altrove, non solo, e non tanto, inattua-

[1] Agostino, *Confessiones*, xi, 11. Propongo una mia traduzione mirata a evidenziare i nodi concettuali importanti per questo saggio: «E capisca che un tempo lungo non si dà nella sua lunghezza se non attraverso una pluralità di istanti che non possono coestendersi in una durata; [e anche capisca che] nell'eternità non si dà successione, ma tutto è presente, mentre nessun tempo è tutto presente». L'importanza delle *Confessiones* per Caproni è un fatto noto e studiato; nell'impossibilità di tracciarne una sia pur minima bibliografia, mi limito a ricordare che il poeta possedeva una copia fittamente annotata del libro (cfr. Michela Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 96).

[2] Søren Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, a cura di Cornelio Fabro, Milano, se, 2007, p. 85.

[3] Giorgio Caproni, *Scrittura prefabbricata e linguaggio* [1946], in Idem, *La scatola nera*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 16.

[4] Giorgio Caproni, *Il quadrato della verità*, in *La scatola nera*, cit., p. 18.

[5] Per la categoria di 'stile tardo', anche in riferimento al Nostro, cfr. Luca Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008.

[6] Viene fatto di pensare alla *Nausée* sartriana, e in particolare al brano in cui Roquentin, ascoltando per caso in un caffè il motivo jazz *Some of these days – you'll miss me honey!*, e giudicandolo «jeune et fermé», trova in quel *refrain* un sollievo al suo disgusto esistenziale. «Cette "fermeté" de la mélodie», la sua natura di simulacro duraturo, osserva Georges Poulet, illumina Roquentin circa il fatto che «il est donc possible, grâce à l'art, de faire apparaître un monde tout différent» (Georges Poulet, *Études sur le temps humain. 3. Le point de départ*, Paris, Plon, 1964, p. 232). Ma si ricordi anche la celebre suggestione del filosofo secondo cui la *Settima* di Beethoven «échappe entièrement au réel» (Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Gallimard, 1940, p. 244).

le, quanto intempestivo, che dispiegandosi a frangitempo,[1] nella sospesa verità della controra lirica, eccepisce alla condanna adamitica, sfidando quella micidiale 'legge della separazione' biasimata nei versi dell'epicedio *Tombeau per Marcella*.[2]

Già all'amatissimo Leopardi dell'*Infinito* bastano l'articolo determinativo del titolo, il *Sempre* del primo verso e un passato remoto acronico (*fu*) per prospettare una realtà 'parallela': dolce, annegante potere di creare, e perdersi, in un non qui, non ora. Dalla sua prospettiva di uomo di fede, Mario Luzi afferma che «la poesia, immersa nel tempo, lavora a strappare alle immagini del tempo la loro temporalità».[3] L'antimetafisicante Giorgio fa un passo di lato rispetto all'amico fiorentino. Il poeta, per lui, non *dice altro*: è, consapevolmente, direi ostinatamente, *un altro che dice sé stesso*. Se la sua fosse solo un'ontologia negativa, il soggetto ne risulterebbe azzerato, ridotto a nulla. Ma un esito di crudo annientamento del sé in Caproni non si dà mai. Anche nei testi più cupi e tentati dal silenzio, anche dove spasmo, disperazione e stordimento distolgono la psiche da ogni conforto attivo, il soggetto occupa la scena, e attivamente vi si installa: il suo restare nelle, e accanto alle, parole, torna con pazienza, ostinazione, talora persino testardaggine, a plasmare con intransigenza visionaria quella realtà disparata che sola gli è propria. Una realtà non protetta ma nella quale l'io scosso e in frantumi si ritrova a suo modo integro, fedele al fondo di sé stesso. Esemplari in tal senso i versi di *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*: «Mi sento / perso nel tempo. / Fuori del tempo, forse. / Ma sono / con me stesso» (M, p. 350), che propongo di leggere proprio sulla scorta del pensiero etico-esistenziale di Agostino («l'uomo come unità, pur nel fluire incessante della sua vita psicofisica»)[4] e Kierkegaard (l'autonomia del singolo come valore-guida negli incerti del mondo), autori alle cui speculazioni Caproni si mantiene coerentemente vicino per tutta la vita.[5]

Impegnato in una ricerca senza sosta e senza una meta data, l'io lirico caproniano è, certo, disgregato rispetto alla cangiante realtà sensibile, ma nel fisso fondale della pagina si appartiene interamente, sta radicato nella propria coscienza, sussiste in composta fermezza. Vale a dire: nel continuo sfaldarsi atomico del mondo sotto l'azione implacabile del vettore temporale, la sua *persona* poetica si affaccia sul reale, e su sé stessa, da una specola diversa, ulteriore, che le consente di comprendere (ossia: prendere insieme) la totalità dei fenomeni.[6] Un luogo né mimetico né trascendentale, bensì mentale, cioè verbale, la cui regola fondamentale, al posto del disgiuntivo *aut*

[1] Ricalco qui il titolo di una importante intervista radiofonica rilasciata alla Radio Svizzera nel 1987.

[2] Cfr. Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 798. D'ora in poi i versi d'autore saranno richiamati, a testo o in nota, da questa edizione, con la sigla M seguita dal numero di pagina.

[3] Mario Luzi, Carlo Cassola, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 26.

[4] Letizia Maranini, *Problematicità e contraddizione nella teodicea cristiana di S. Agostino*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», x, 1, gennaio-febbraio 1955, p. 24 (studio che Caproni potrebbe aver letto).

[5] Tutta l'opera di Caproni rifiuta questi due opposti estremi, rigettati per indole ancor prima che per calcolo: il solipsismo irrelato, da un lato, la massificazione omologante dall'altro. Il poeta è per lui uno «strenuo difensore della singolarità», come sostiene in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* presso l'Università di Urbino nel 1984: asserzione che corrisponde al più autentico nucleo etico della sua opera (Giorgio Caproni, *La scatola nera*, cit., p. 38). La prolungata e forte sintonia di Caproni con le posizioni esistenzialiste di Nicola Abbagnano è un fatto noto su cui non insisto.

[6] È appena il caso di ricordare che Caproni è un uomo del Novecento, un abitante dell'era nucleare non digiuno di nozioni scientifiche: la teoria del caos, la fisica del tempo e delle probabilità, il principio di sovrapposizione della meccanica moderna, insomma le implicazioni dei comportamenti del mondo quantistico insinuati in quello super-atomico di ogni giorno, non gli sono ignoti. Occorre tenerne conto.

aut – sempre Kierkegaard, naturalmente – è il congiuntivo, co-estensivo, *et et*. Come dire: il canto è convocazione, non dispersione. Ecco allora che il vizio dell'assoluto si estrinseca in Caproni nel superamento del principio aristotelico di non contraddizione, e soprattutto delle forze distruttive scatenate dal «brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera», per dirla col Leopardi di *A se stesso*. Dalla «morte della distinzione» (*Controcanto*, M, p. 619) sorgono, inusitate e riottose alle leggi della biologia e della fisica, le cose dell'*altromondo*.

Cose dell'altromondo

Non di sostanze eterne, sfere iperuranie e massimi sistemi tratta la poesia di Caproni. Semmai, di tutto ciò che la vita, giorno dopo giorno, gli ha dato e tolto. Giovanni Raboni vi individua tre temi canonici di natura estremamente personale: la città, la madre, il viaggio. Tutti e tre, osserva il poeta milanese, convergono nel tema dell'esilio e di conseguenza dell'assenza di Dio, la religione del vuoto.[1] Dunque, verrebbe da dire ripetendo collaudati e diffusi giudizi critici sul Nostro: Caproni interprete di un sentire nostalgico, voce terminale, artefice arreso all'evidenza dell'inarrestabile Nulla, del non senso trionfante. Eppure, le cose dell'*altromondo* sorte dal bianco della pagina impastando suono e inchiostro rivelano un'energia intenzionale incompatibile con ogni ipotesi di resa al dato bruto di realtà, alla condanna senza appello di Crono. Si prenda il sintagma *Res amissa*, scelto per la raccolta postuma del 1991. La parola *amissus*, 'che si può perdere' nella definizione del dizionario Palazzi abitualmente compulsato da Caproni, ha a ben vedere una valenza doppia: perduto, smarrito, ma anche sfuggito, andato lontano, trattenuto da un'altra parte e non più restituito. Cosa ha provocato tale distacco? In ultimo, l'impellere del tempo. Ed è proprio dal tempo che l'autore dissente, prelevando dal vissuto e riconvocando in un medesimo punto – il punto zero del dettato poetico – episodi, figure, impressioni e sentimenti. Le cose che si perdono.

Non va forse in questa direzione la sua anomala e anomica configurazione dello spaziotempo? Come interpretare il fatto che, in certi suoi versi, ci si «reca / dove si è già»? (*La porta*, M, p. 609). E, più esplicitamente: «Se non dovessi tornare, / sappiate che non sono mai / partito. / Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai» (*Biglietto lasciato prima di non andar via*, M, p. 427). Questo immobile peregrinare, questo *piétier sur place*, è anche un *piétiner sur le temps*: se ancora fino a *Cronistoria* tutto scappa e si allontana veloce, quello che si staglia dopo la raccolta del 1943 – sono, si ricordi, i traumatici anni di un doppio lutto: quello privato per Olga Franzoni, quello collettivo per i morti in guerra – è il quadro di una immobilità alternativa alla legge della dissipazione. Si pensi soltanto alla ricorrente figura dell'orologio fermo. L'immagine delle lancette bloccate, impossibilitate a procedere, ha certo un'eco concreta (i danni materiali causati dalle esplosioni belliche), ma anche una valenza metaforica, come riscontrabile in componimenti quali *Toba* («c'è l'Orologio, fermo / – con Giano – sulla stessa ora», M, p. 265), *Ad portam inferi* («Guarda l'orologio: è fermo», M, p. 207), *Ottone*, dove traluce una vita che esiste «senza / spinta di tempo. / Il tempo / senza spinta di vita» (M, p. 378). Forse il testo-svolta in proposito è rappresentato da uno dei capolavori del Nostro, dico le *Stanze della funicolare* (1952).

[1] Cfr. Giovanni Raboni, *Caproni, o dell'esilio*, in Idem, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 131-146. Il saggio centrale è del 1977.

Il meccanico, rigido e forzoso percorso veicolare *womb-to-tomb* descritto in quelle memorabili strofe innesca il primo esemplare gesto di reazione al trascorrente oblio imposto dalla cabina-morte. Una volta fatta deragliare la vettura/vettore dalla strada segnata, trinciando per così dire di netto il tempo/«corda inflessibile» (M, p. 136) che tutti ci trascina da un capo all'altro del niente, l'io poetante inizia a sperimentare l'ipotesi di restare sé stesso ma al contempo di cogliere il mondo circostante, e di cogliersi, disteso, e compreso, in più altrove simultaneamente.

Se si accetta questa lettura di una soggettività lirica acronica, diventa allora possibile azzardare qualche ipotesi interpretativa non convenzionale circa l'*altromondo* caproniano. Pensiamo, intanto, alle coordinate geografiche/topografiche e relazionali che vi si accampano: scenari totalmente alieni ai termini finiti dell'esperienza ordinaria, dell'ordine cosmico vigente nonché della fisica classica. Nell'ottica qui proposta diventa decisamente meno importante continuare a chiedersi se Genova e Livorno, le città dell'anima e direi dell'ossessione esis-stanziale di Giorgio, siano dei luoghi reali o piuttosto dei 'non luoghi'. Se le consideriamo in prospettiva isotopica, ossia nell'unica orbita che ne fa spazi compressi e sovrapposti, sono l'una e l'altra cosa, un quanto di materia mentale in bilico tra accuratezza toponomastica e senso di disambientamento. Intendo dire che i paesaggi s'impongono alla coscienza in un intrico inscindibile: sconfinano, si accavallano, si rovesciano gli uni negli altri nel medesimo *punctum* del testo. Sicché, ad esempio, il celebre verso «Genova di Livorno» (M, p. 178) non designerebbe tanto un paradosso, quanto una manifestazione concreta di quel fenomeno di co-implicazione che la realtà *altra* del canto invera. E si provino a rileggere in questa chiave i rondò geografici di *L'ubicazione* (M, pp. 611-612) o di *Intarsio* (M, pp. 613-614), e più in generale tutta la poetica del *Nibergue* e dei mal situabili luoghi non giurisdizionali.[1]

Sempre in rapporto al dato della spazialità, il superamento del principio di non contraddizione mi pare sussunto nel neologismo d'autore *asparizione*, per il quale Paolo Zublena parla di «congiunzione aporetica di presenza e assenza».[2] Questa sincope logica siglata dall'alfa privativo, che «significa apparizione e sparizione insieme»,[3] non è mai solo pura negazione ma, semmai, verifica del proprio appartenere, nello stesso istante, a più realtà. L'asparizione è in certa misura il motore di avviamento della macchina di compossibilità. *Asparizione* è il titolo di un testo 'ubiquitario' del *Franco cacciatore*, che recita: «In una via di Lima. / O di qui. / Non importa. / In sogno, forse. / In eco. / Nel battito già perdutamente / dissolto di una porta» (M, p. 407). *Aspari-gioni* s'intitola poi un'intera sezione del *Conte di Kevenhüller* (cfr. M, pp. 599-602).[4] Ma episodi analoghi di sostituzione dell'assenza modernista con un esserci multiplanare si registrano già in testi di più antica data come *Ritorno* – «sono tornato là / dove non ero mai stato. / Nulla, da come non fu, è mutato. / Sul tavolo (sull'incerato / a quadretti) ammezzato / ho ritrovato il bicchiere / mai riempito. Tutto / è ancora rimasto quale / mai l'avevo lasciato» (M, p. 374) – o *Indicazione*: «se volete incontrarmi, / cercatemi dove non mi trovo. / Non so indicarvi altro luogo» (M, p. 406). Oppure

[1] *Nibergue*, parola dell'argot céliniano traducibile come "nulla, nisba", compare nel primo verso di *Toponimi* (M, p. 301) e dà il titolo al componimento riprodotto in M, p. 336.

[2] Paolo Zublena, *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Milano, Edizioni del Verri, 2013, p. 84.

[3] Così in una glossa d'autore citata nell'*Apparato critico* di Luca Zuliani: M, p. 1584.

[4] Cfr. anche *Controcanto* in M, p. 619: «che cosa può mai acquistare / cadenza, fra i simulacri / d'alberi (e di cattedrali?), / se anche l'uomo ombra è fumo / nel fumo – asparizione?».

si veda *Biglietto lasciato prima di non andar via*: «se non dovessi tornare, / sappiate che non sono mai / partito. / Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai» (M, p. 427). Fino allo statico peregrinare dei lapidari, finemente scalpellati *Quattro appunti* di *Res amissa*, il terzo dei quali recita: «Io, già all'infinito distante. / Qui, in questo mio preciso istante» (M, p. 766).

La macchina di compossibilità lavora poi a pieno regime quando impagina contingenze biografiche e relazioni affettive. Più che una fantasia di «rovesciamento parentale»,[1] o quello che Agamben chiama «inversione temporale e scambio filogenetico»,[2] due ipotesi di riavvolgimento che tengono ancora della temporalità ordinaria, mi pare si registri, nei versi caproniani, un autentico e totale aggrovigliamento dei ruoli: un *entanglement* familiare, se vogliamo. Di conseguenza, stando a quanto sin qui enunciato, alcuni paradossi celebri dell'opera del Nostro andrebbero presi alla lettera, come circostanze rese effettivamente possibili dal canto. Penso naturalmente all'essere padre di suo figlio e figlio di suo padre, ma anche l'essere – non il sentirsi, a questo punto, ma proprio essere! – padre di suo padre e figlio di suo figlio, come testimoniano, per limitarmi a qualche occorrenza, il componimento *Idalgo* (M, p. 296), il verso «diventa mio padre, portami / per la mano» di *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre* (M, p. 317), o, in *Bibbia*, «Nel nome / del padre, del figlio (nel *mio* / nome) / ah mia casata / infranta» (M, p. 343).

Il dato di fungibilità intergenerazionale qui esposto conferisce anche una differente curvatura di senso all'*alter ego* anti-eroico che Caproni si sceglie, vale a dire al *suo* Enea: che non è, come Giorgio ripeteva a ogni intervista, poco ascoltato, il condottiero virgiliano, bensì un modesto monumento, la statua di piazza Bandiera sopravvissuta all'azione distruttiva della Storia. Enea, simulacro d'uomo bloccato nel suo procedere, inchiodato con padre e figlio, *sul posto*, *al suo posto*. Enea, o del presente assoluto: Enea, o della poesia. In un'ottica di convergenze, non solo una figura mediana *tra* Anchise (il passato che non si regge più in piedi) *e* Ascanio (il futuro che stenta a levarsi), ma un mito esemplare della volontà prometeica di tenere in un solo nodo la rete di fili destinati a sempre disfarsi della realtà. Enea, qui, è Enea, *e* Anchise, *e* Ascanio, ciascuno dei tre deversato negli altri, co-implicato con gli altri, incastonato in un unico blocco, eppure distinto, di sé cosciente. O, ancora, si pensi alle persone intercambiabili del compagno di Olga, di Rina, di sua madre e di sua figlia, secondo altre criptiche indicazioni a testo, del tipo «suo figlio, il suo fidanzato» (*Ultima preghiera*, M, p. 218),[3] «Mia figlia come una fidanzata» (*Kodak*, M, p. 737).[4] Anche stavolta, non semplici fantasie di rovesciamento, ghiribizzi logici o mere esternazioni di pulsioni e nodi psicologici – il cortocircuito edipico, se c'è,[5] non è tutto, non spiega tutto – quanto piuttosto manifestazioni di un *altromondo* che esiste, e persiste, nello spazio onnicomprensivo della poesia.

[1] Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. xxxvii.

[2] Giorgio Agamben, *Disappropriata maniera*, in Giorgio Caproni, *Res amissa*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Garzanti, 1991, p. 18.

[3] Ma già nell'*Ascensore*: «Con lei mi metterò a guardare / le candide luci sul mare. / Staremo alla ringhiera / di ferro – saremo soli / e fidanzati, come / mai in tanti anni siam stati» (M, pp. 168-169).

[4] Dal canto suo Annina «Nemmeno sa distinguere bene, / ormai, tra marito e figliolo» (*Ad portam inferi*, M, p. 207).

[5] La critica lo ha spesso negato, ma occorre pur fare i conti con il secondo movimento di *All'ombra di Freud*: «Si può dire anche questo: / ogni congiungimento erotico / è, per interposto corpo, un incesto» (M, p. 770). Meno pertinente mi pare ipotizzare, in Caproni, delle sincronicità junghiane.

Le traiettorie imprendibili di Annina Picchi, del padre Attilio visitato a Bari o accompagnato in viaggio verso Benevento, dell'amico genovese Toba, dei figli, dei parenti e persino della folla anonima sciamante nelle strade dell'una e bina 'Genova di Livorno', s'intersecano, avvolgono, invischiano nel punto zero del testo. La cui virtualità dissenziente rispetto alle logiche del tempo è magnificamente condensata nell'epilogo di un componimento solo in apparenza minore come *Saint-Honoré* (in *Erba francese*): «Tutto è qui e ora. / Tutto / è già storia lontana» (M, p. 752), la cui prima redazione significativamente recitava: «Tutto è qui, *presente*, / è già *storia* lontana. / Tutto».[1]

La moltitudine che siamo

E che dire del rapporto tra l'io lirico, questo soggetto di compatta, reattiva tenacia, e le pluralità di sé 'reali', divisi e franti in infinite occorrenze neuro-biologiche, sperduti e disciolti nel trascorrere dell'ora? Nella poesia di Caproni il *je est un autre* rimbaldino, sorgente di tanta parte della scrittura di ricerca del Novecento, appare per così dire superato dall'ipotesi di *un autre je*: una *dramatis persona* che processa tutti i propri stadi vitali, antichi e futuri, inscenando un frangente di *Incontro o riconoscimento* con gli ineffabili io trascorsi (per citare un esemplare titolo di *Res amissa*, M, p. 819). Il sé bambino, il giovane, il vecchio, persino l'età prenatale e quella post-mortem…: dal feto allo scheletro, tutto questo, ora: ogni cosa com-presente, per allineamento o giustapposizione, in quell'«oltre dell'oltremorte» (M, p. 765) che non è (metafisicamente) l'eternità bensì (umanamente) il canto, là dove le balenanti età della vita, l'una più sperduta e allarmata dell'altra, si stringono in unico nodo, poiché, come scriveva Marcel Schwob in una battuta del *Livre de Monelle* che colpì profondamente Caproni, «ogni momento è culla e bara».[2]

Si ricordino a proposito le parole, poi cassate, che avrebbero dovuto chiosare la lirica *Oh cari* nell'occhiello *Poesia aggiunta* (1982) dell'edizione 1983 delle *Poesie*. L'autore vi specifica che protagonisti di quel componimento non sono i suoi 'cari' defunti, bensì «tutti i vari "io" che sono stato nella mia vita».[3] Luigi Surdich parla a tal proposito di un io che non è isola ma arcipelago.[4] Ma, si sarà capito, la proposta qui enunciata rovescia la prospettiva annichilente dell'infilata di identità discontinue ed evanescenti,[5] postulando invece una singolarità creatrice che quelle occorrenze esistenziali sussume e dispone simultaneamente. I céliniani *mézigues*, i 'me stessi' (in argot) colti nel loro attonito brulicare di testo in testo, sono sì, nel mondo sensibile, manifestazioni di un soggetto disorientato, esausto, esploso, ma nell'*altromondo* della poesia risultano tutti ugualmente presenti e attivi. Niente ci induce a ritenerli dei falsi, dei cloni o

[1] Ricordata nell'*Apparato critico* di Luca Zuliani: M, p. 1681.

[2] Cfr. Marcel Schwob, *Il libro di Monelle*, trad. di Rashida Agosti, Milano, Serra e Riva, 1979, p. 18. L'annotazione caproniana è rammentata nell'*Apparato critico* di Luca Zuliani: M, p. 1603.

[3] Frase riportata nell'*Apparato critico* di Luca Zuliani: M, p. 1645; il passo di un'intervista del 1984, citato *ibidem*, le fa eco. Questi i versi in questione: «Apparivano tutti / in trasparenza. / Tutti / in anima. / Tutti / nell'imprendibile essenza / dell'ombra. / Ma vivi. / Vivi dentro la morte / come i morti son vivi / nella vita» (M, p. 601).

[4] Cfr. Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di Antonio Tabucchi, Genova, Costa&Nolan, 1990, pp. 9-15.

[5] Né parlerei di una avvenuta rottura, nell'ultimo Caproni, del «rapporto di solidarietà tra l'io e la realtà» (ivi, p. 88), tale solidarietà, nell'universo autoriale, non avendo mai davvero avuto luogo, se non forse nell'infanzia.

degli ingannevoli prodotti del cattivo demiurgo, scherzi crudeli della scimmia di Dio. Penso alle due «figure concomitanti / fra loro, e equidistanti» di *Geometria* (M, p. 484), al vedersi altro di *Andantino* – «Così di rado l'ho visto / e, sempre, così di sfuggita. / [...] Ma ero io, era lui?» (M, p. 369) – alla *geminatio* di *Aria del tenore* («un uomo solo in due. / due uomini in uno. / due io affrontati. / Un solo io», M, p. 523), o a *Testo della confessione* e successiva *Coda*, due prove di tenore quasi schroedingeriano («non mi avrebbe (io non lo avrei) accoltellato», «se non fosse morto (se io non fossi morto)», M, pp. 328-329). Lo stesso dicasi di *Rinunzia*: «L'ho seguito / l'ho visto. / Non era lui. / Ero io. / L'ho lasciato andare. / Incerto, / ha preso il viottolo erboso. / Con un balzo è sparito (ero io, non lui) / nel fitto degli alberi, bui» (M, p. 603). E si potrebbe continuare, per esempio evocando *Personaggi*, dal *Conte di Kevenhüller*: «Alcuni io. / Quasi mai io» (M, p. 603): dove la curvatura concettuale imposta dall'avverbio *quasi* determina implicazioni zenitali.

Difficile ridurre i casi or ora elencati a un gioco tutto letterario sul doppio o le rifrazioni dell'ego, a una gibigiana, veronica o se si preferisce macaia postmoderna. Dura cavarsela evocando il gusto – settecentesco, pierinesco – di Caproni per la lieve tragicità di certi Witz fono-poetici. Né, credo, si possano comprendere i suoi testi richiamando le categorie del sogno, dell'evasione, del rebus intellettuale. Al contrario, penso si debba prenderlo molto sul serio quando, in un'intervista a Mario Stefani, dichiara che «la poesia non è sogno, è vero».[1] È vero, certo, come vero è l'*altromondo* ultra-biografico dove figurarsi vecchio e bambino, indicibilmente uniti nel medesimo corpo, o immortalare un gomitolo di sé-*zigues* di età diverse, catturandoli ora in bicicletta (*Andando a scuola*, M, p. 224), ora in treno, qui abbandonati tra le onde del mare (*Divertimento*, M, p. 225) là in corsa tra i carrugi di Genova e gli scali di Livorno, sovente sulla soglia di una stanza, mossi e sfuocati in sospeso transito. Lo stesso può dirsi dei non infrequenti scambi di persona e posizione che, nei suoi versi, non comportano elisione, ma compossibilità di ruoli. L'osservatore e l'osservato, il guardiacaccia e il cacciatore, il predatore e la preda, l'assassino e l'assassinato:[2] non figure dell'assenza, quanto semmai *presenze* (nel senso anche di larve) *inverate* dal canto, affratellate dal co-esistere in un unico *momentum*, punto zero dello spaziotempo su cui soffia d'involata «un vento / spopolato. *Quel* vento, / là dove agostinianamente / più non cade tempo» (*Dopo la notizia*, M, p. 348).

L'ipotesi di un canto della compresenza che qui si sostiene è corroborata dal piano formale? Alla luce degli studi che Enrico Testa, Pier Vicenzo Mengaldo, Paolo Zublena, Raffaella Scarpa – per limitarmi a quattro autorevoli voci critiche – hanno dedicato ai segni di stile ravvisabili nell'opera caproniana, credo si possa rispondere affermativamente a tale quesito. Intendo dire che alcuni dei suoi tratti autoriali più caratteristici risultano compatibili con la proposta di lettura avanzata in queste pagine. Penso all'uso delle iterazioni foniche, delle fitte allitterazioni, delle parole-rima, delle paronomasie (del tipo: ritorneremo/rimoriremo), delle repliche parentetiche: espedienti certo ereditati dalla tradizione e non esclusivi della penna del Nostro, ma da lui congegnati, specie nella forma d'onda dei testi più tardi, come *relais* necessari

[1] Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 438. L'intervista è apparsa postuma nel 1992.

[2] Si ricordi *Rivelazione*: «Mi sono risolto. / Mi sono voltato indietro. / Ho scorto / uno per uno negli occhi / i miei assassini. / Hanno / – tutti quanti – il mio volto» (M, p. 499).

al funzionamento delle macchine di compossibilità. Lo stesso dicasi per l'insistito, nell'ultimo Caproni, impiego dello stile nominale – con il caso estremo, ricordava Agamben, della lirica *Invenzioni*, dove si registrano sette frasi senza verbo su otto[1] – e dei periodi ipotetici ambiguamente sospesi tra più opzioni di realtà. Ancora: si rammentino certe interferenze logiche che rendono difficile, in alcuni componimenti, l'identificazione di un referente, le studiate contraddizioni nella coerenza semantica, le implicazioni non disgiuntive tra soggetto grammaticale e complementi, l'equipollenza di alcuni termini,[2] lo scarso impiego di marche che segnino la netta distanza da un preciso tempo storico, fino all'impossibilità di distinguere tra presente, passato e futuro, non di rado sostanzialmente equivalenti.[3] Anche i fatti di stile, insomma, sembrano suggerire che il paradosso degli eleatici – niente nasce, tutto è – descriva da presso le condizioni d'esistenza dell'*altromondo* di Caproni.

Todo es poco lo posible

Presentando *Res Amissa*, Giorgio Agamben parla di un'«eredità irricevibile».[4] Eppure, a distanza di trentacinque anni da quel giudizio, sembra che l'antimetafisicante cantore di una disperazione senza tenore nichilistico, renitente al *cupio dissolvi*, abbia qualcosa da dire a più di una delle migliori voci della contemporaneità. Il corpus delle sue prove poetiche trasmette l'esempio di una letteratura che, dis-sentendo dal tempo, orchestra partiture verbali capaci, sia pure col loro 'poco', di dilatare il perimetro dell'esistenza. Richiamo, qui, un illuminante giudizio di Italo Calvino, secondo il quale Caproni è scrittore che contrappone al 'nulla' non il 'tutto', bensì il 'poco'.[5] Il suo *flatus*, insomma, per quanto minimo ed effimero, particolare e accidentale, conta per la sua stessa volontà di esserci: non risolve, non riscatta, ma si modula armonicamente in frontale opposizione alle dissonanze del tempo involatore. A questo contrappunto fragile e ostinato, carico di «straziata allegria» (*Antefatto*, M, p. 395), alcuni poeti dopo di lui hanno saputo prestare orecchio.

Chi persegue un'idea di poesia come insorgenza di una realtà eterogenea, sospesa tra sfera mentale e dimensione psico-emotiva, che convoca, non disperde, vita, credo che in qualche modo continui a battere il sentiero tracciato da Caproni. Solo pochi, minimi esempi di ulteriori *mézigues à Nibergue*, frutti di soggettività liriche per le qua-

[1] Cfr. Giorgio Agamben, *Disappropriata maniera*, cit., p. 22.

[2] Significativamente Enrico Testa rileva le insistite «formulazioni di stampo disgiuntivo» che, «caratterizzate non dalla modalità dell'alternativa radicale (quella del lat. *aut*) ma da quella della sostanziale equipollenza dei termini (il lat. *vel*)» «rovesciano la possibilità della scelta insita nel loro meccanismo in una moltiplicazione di ipotesi o stati in cui la scelta – come azione che appunto distingue e discrimina – è invece abolita o, meglio, accantonata quasi con un moto di fastidio» (Enrico Testa, *Giorgio Caproni, «ad portam inferi»* in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia della Letteratura, 2008, pp. 653-660).

[3] Ne rileva alcuni Anna Dolfi nel suo saggio sull'*Ascensore*, del tipo: «Quando andrò in Paradiso / non voglio» (Anna Dolfi, *«L'Ascensore». Un canto d'esilio tra tradimento e abbandono*, in *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Florence University Press, 2018, p. 88). Ma si ricordino anche i versi finali di *Aspettando Silvana*: «Un'altra volta viene / – verrà – senza / che io ne abbia scorto o udito / (quasi fossi di sasso) / la figura: il passo» (M, p. 814).

[4] Cfr. Giorgio Agamben, *Disappropriata maniera*, cit., p. 26.

[5] «il segreto che Caproni ci comunica non è l'esperienza del nulla, che è comune a tanta parte della poesia moderna; egli ci dimostra che ciò a cui il nulla si contrappone non è il tutto: è il poco» (Italo Calvino, *Il taciturno ciarliero (per Giorgio Caproni)*, in Idem, *Saggi 1945-1985*, 1, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1027).

li la scrittura è l'ago calamitato di una bussola. Nel secondo Novecento, un grande estimatore del Nostro come Giovanni Raboni, in un testo come *film* (da *Nel grave sogno*, 1982), riprende non solo le immagini di fuga e caccia, ma rilavora a suo modo la vicenda di un io irrequieto e delle sue intemperanze spaziotemporali: «Mi cercano, tanto per cambiare, / dove non sono».[1] Nei primi anni Duemila, la lezione caproniana agisce nel suo fedele esegeta Enrico Testa e in alcuni momenti di un'autrice come Antonella Anedda. Penso a certi componimenti di *Il catalogo della gioia* (2003) e *Salva con nome* (2013), dove vari stadi della vita matrilineare si danno in simultanea, prospettando un io-donna fusionale. In *Dal balcone del corpo* (2007), la prospettiva del testo-punto zero sembra far capolino da questi versi: «Il tempo si confonde, indietreggia / fino a mondi non più distanti come galassie / ma vicini, stretti al paesaggio / parti dei nostri presepi».[2] Il più recente *Historiae* (2018) offre barlumi di compossibilità creaturale dentro un orizzonte di soggettività espansa, convergente e oltre-umana.

Venendo alle ultime generazioni, ricorderei almeno il lavoro di Italo Testa, autore del saggio-pamphlet *Autorizzare la speranza* (2023), scritto parallelamente al 'poema in divenire' *La divisione della gioia*, un progetto avviato nel 2010 e ancora in corso.[3] Con i suoi disseminati inciampi immaginativi dove il dato identitario è diffratto e aggrovigliato, le sue *personae* variamente fungibili, i suoi *bouts d'existence*, per dirla con René Char, colti in costante relazione, e tensione, semantica e ontologica tra loro, la fitta tessitura di segni imbastita da Testa fa respirare a chi legge atmosfere caproniane. Di diverso tenore, ma similmente impegnato nell'esplorazione di scenari di compossibilità e studio della moltitudine che siamo, Alessandro Broggi con la recente trilogia *Noi*, *Sì*, *Idillio*,[4] fa irrompere nel suo discorso autoriale un piano di realtà a fuochi multipli; un piano dove indistinzione, indecidibilità, stati fusionali della materia e una modalità ibrida di percezione coesistono come luminose possibilità di disegnare una realtà disparata, nella quale non risuona il lamento strozzato della disperazione bensì la tesa energia di un canto levato all'unisono. All'animato *altromondo* di questo poeta, scomparso il 31 dicembre 2024 – mentre scrivevo, ora che scrivo, queste pagine – il presente saggio si intende dedicato.

[1] Leggo il componimento in Giovanni Raboni, *Raboni-Manzoni*, a cura di Fabio Magro, Dueville, Ronzani, 2024, p. 22.

[2] Le sillogi citate si trovano ora raccolte in Antonella Anedda, *Tutte le poesie*, prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti, 2023. I versi trascritti compongono l'explicit della lirica *Quello che sappiamo sopportare*, da p. 294.

[3] Cfr. Italo Testa, *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Novara, Interlinea, 2023. Quanto al poema in fieri cfr. Idem, *La divisione della gioia*, Massa, Transeuropa, 2010 (ora Massa, Industria&Letteratura, 2024). L'ultima tappa, ad oggi, è la plaquette *Se non sarò più mia* (Pordenone, Pordenone Legge/Samuele Editore, 2024).

[4] Cfr. Alessandro Broggi, *Noi*, Roma, Tic Edizioni, 2021; *Sì*, Roma, Tic Edizioni, 2024; *Idillio*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2024.